

RESUMO

A pesquisa pondera as relações entre literatura e experiência urbana fazendo, sob essa perspectiva, o levantamento das representações da cidade do Rio de Janeiro, que, recém-inserida na modernidade, ainda comporta vestígios do passado colonial. O trabalho tem como objeto central a análise das crônicas produzidas por Lima Barreto, escritor que pode ser considerado retratista de um Rio que se modernizava. O estudo dessas crônicas aborda, além do enfoque literário, a configuração histórica e o forte apelo jornalístico desse gênero, que, até pouco tempo, era desconhecido pelo cânone literário.

PALAVRAS-CHAVE: literatura, cidade, representação, modernidade, Lima Barreto.

LIMA BARRETO: A CRÔNICA E O AVESSO DA CIDADE

Níncia Cecília Ribas Borges Teixeira*

ABSTRACT

This study ponders the relations between literature and urban experience. In this perspective the representations of Rio de Janeiro city, recently inserted in modernity and still having traces of its colonial past, are mapped. The study has as its main objective the analysis of chronicles produced by Machado de Assis and Lima Barreto, writers who can be considered "portrayers" of the modernizing Rio. The study of such chronicles considers, besides the literary focus, the historical configuration and the strong journalistic appeal of such genre, which had been disregarded by the literary canon. Besides the representation of Rio de Janeiro city generated by the literary discourse, the study promotes the unique literary confluence between Machado de Assis and Lima Barreto, who had been considered antithetical.

KEY WORDS: literature, city, representation, modernity, Lima Barreto.

* Professora do Departamento de Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste (Unicentro, Guarapuava-Paraná).
E-mail: ninclia@unicentro.br

A cidade construída pelo discurso possibilita leituras e interpretações diversas. O texto da cidade, a cidade textual da cena escrita, é a imagem de uma rede que, segundo Ferrara (2000, p. 4), “apreende os instantâneos culturais que focalizam as relações sociais que a caracterizam”. Essa relação dos intelectuais com a cidade é de fundamental importância. Desde o início do século, a cidade já aparece como temática inspiradora da literatura carioca. É o caso de Lima Barreto, que busca, no cotidiano da cidade e na vida anônima dos transeuntes, motivo para suas crônicas.

A cidade textual resulta das formas de olhar a cidade real, que, por sua vez, dilui-se na voz dos artistas, estabelece um jogo produtor de sentido e permite ver o invisível. A visão do artista induz a pensar o urbano como representação. Endossar essa postura implica, conforme Pesavento e Leenhardt (1998, p. 377), “reconhecer que a cidade que temos e que, para nós, é real, na sua concretude e no seu cotidiano, comporta em si outras cidades que ficaram no caminho, realizadas ou não, no longo percurso do tempo a que chamamos História”.

A cidade real traz em si vestígios materiais de outras cidades, além de sonhos e utopias daquilo que um dia se desejou que a cidade se tornasse. Assim, a cidade imaginada não é menos real, do que aquela da realidade objetiva, sem, entretanto, com ela se confundir ou ser o seu reflexo: ela seria algo como o outro lado da cidade real.

O Rio de Janeiro, visto pelo prisma literário, não é a representação mimética do real, mas sim um deslizamento de sentido. Desse ângulo, os dados objetivos da cidade carioca são reconfigurados mediante um processo de intenção deliberada, de ilusão de espírito ou manipulação.

Nesse sentido, as representações que se quer da cidade, projetando a cidade que se quer sobre a cidade que se tem, expressam uma vontade, uma intencionalidade de se redesenhar o Rio de Janeiro.

IMAGENS BARRETIANAS: UM PASSEIO PELO RIO DE LIMA

Só querem a aparência das coisas.
(Lima Barreto)

Lima Barreto debruça-se sobre o Rio às avessas: “Seu olho agudo de pária fisga as diferenças sociais, aquilo que sentem as pessoas de cor, os pobres e até mesmo as mulheres” (CANDIDO, 1987, p. 43). É patente no autor a idéia de pensar o país, projetando-o na cidade do Rio de Janeiro. Utilizando o espaço urbano como ponto de partida, Lima Barreto faz uma reflexão mais ampla sobre as desigualdades sociais.

Suas representações do urbano desvendam uma cidade não tão maravilhosa; nessa sua virada da sociedade ao avesso, ele satiriza ao máximo a europeização do gosto e dos hábitos que a elite cultiva. Em sua habitual ironia, fornece um *flash* do que se passava:

Projetavam-se avenidas; abriam-se nas plantas *squares*, delineavam-se palácios e, como complemento, queriam também uma população catita, limpinha, elegante e branca: cocheiros irrepreensíveis, engraxates de libré, criadas de olhos azuis, com o uniforme como se viam nos jornais de moda da Inglaterra. (BARRETO, 1956, p. 204 -205)

Observa-se, nesse fragmento, que a palavra de ordem “O Rio civiliza-se”¹ é o que mais define o espírito vivido pela cidade. O escritor evidencia que era preciso livrar-se dos empecilhos, para que o país alcançasse níveis razoáveis de progresso – nesse caso, o empecilho é representado pela população pobre. Era, portanto, necessário que as “picaretas da regeneração” destruíssem, sem nenhum constrangimento, o que a cidade guardava de seu passado, levando com ele o atraso, a vergonha, a sujeira. Numa linguagem sem subterfúgios, o narrador mostra o que estava sendo colocado em prática, uma política sistemática de condenação dos hábitos e costumes que tivessem qualquer ligação com a sociedade colonial, além de expor um comportamento inspirado no estilo de vida parisiense.

Ao fixar e registrar o cotidiano da antiga Capital da República, as crônicas de Lima Barreto abrem o espaço público para novas perspectivas, trazendo para o interior da literatura brasileira tipos muito particulares, em que se incluem pequenos funcionários públicos, jornalheiros e jornalistas, soldados, delegados de polícia, prostitutas, poetas, condutores de bonde, estudantes, deputados, padres, redatores, revisores, jogadores. Orgulhoso por se definir como um “carioca da gema, apesar dos pesares”, é por meio de sua escrita que Lima Barreto torna-se a voz dissonante e desafinada, trilhando novas perspectivas literárias que acabaram rompendo, segundo estudiosos contemporâneos, com os padrões estéticos de seu tempo.

Foram as idéias, os debates e as polêmicas constantes do cotidiano urbano que moldaram os contornos da concepção intelectual e artística de Lima Barreto; nessas concepções se incluem, ao lado do pensamento de Taine e Renan, um espírito excessivamente crítico, por vezes muito bem-humorado, e uma sinfonia muito apurada com os acontecimentos culturais e políticos, tanto em âmbito nacional como internacional: Eça de Queiroz, José de Alencar,

1 As expressões “O Rio civiliza-se” e a “ditadura do smartismo” do colonista social e figurinista Figueiredo Pimentel, foram lançadas em sua coluna, “O Binóculo”, no jornal carioca *Gazeta de Notícias*.

Tolstói, Balzac, Proust, Stendhal e Dostoievski, seu predileto. Dessa maneira, é para a literatura e para a extremada relação autor/obra que se deve dirigir o olhar de quem queira entender como o autor viveu e conviveu com um Rio de Janeiro que, em seu tempo, passava por mutações de natureza diversa.

Nas imagens barretianas, o Rio apresenta-se como o inverso da imagem idealizada da cidade. Lançando mão do mapa discursivo traçado por Machado de Assis, focalizaremos como o autor de *Vida urbana* percorreu esse trajeto e construiu sua cidade de papel, em meio ao cenário de um Rio que se civilizava.

Cenas do Bonde

Certas manhãs quando desço de bondes para o centro da cidade, naquelas manhãs em que, no dizer do poeta, um arcanjo se levanta dentro de nós, vou vendo um longo caminho.

(Lima Barreto)

No Rio de Janeiro, a força do imaginário em recriar o real torna as representações mais concretas do que a própria realidade. Assim será através da representação metropolizada do Rio que a sensação da modernidade servirá como referência identitária nacional.

As representações são dotadas de certa carga de positividade, o que as torna desejáveis e aceitas. Essa positividade permite captar um cotidiano cheio de glamour e selecionar dados para a composição de uma imagem minimizando ou mesmo ignorando aqueles indesejáveis. Para Benjamim (1991, p. 32),

a forma de um meio de construção que, no começo, ainda é dominada pelo modo antigo, correspondem imagens na consciência coletiva em que o novo se interpenetra com o antigo. Essas imagens são imagens do desejo, e nelas, a coletividade procura tanto superar quanto transfigurar as carências.

Tratando-se do Rio de Janeiro da *Belle Époque*, convulsionado pela renovação urbana, a visão de Lima Barreto é que operará a desmontagem do aparato metafórico da nação imaginada pela elite; por meio de suas crônicas, ele identificará uma cultura das aparências. O deboche é completo. O Rio procurava viver como a cidade maravilhosa que acreditava ser, num processo que Lima qualifica de farsa.

O estilo barretiano utiliza a técnica cinematográfica para desmitificar o cosmopolitismo artificial introjeto no Rio de Janeiro no final do século

XIX e início do século XX. O bonde, símbolo da mecanização, funcionará como um cinematógrafo, um meio de transporte que possibilitará desnudar a fragilidade das imagens construídas sobre um Rio em processo de civilização.

O cinematógrafo, que ainda não era cinema, mas seu ancestral, liberava a existência da servidão corporal. O que impressionava, em suas projeções, não era só o movimento combinado das imagens em relação aos corpos. Já não se tratava de acompanhar na tela o movimento da realidade, mas o de seu fantasma. O cinematógrafo celebra a autonomia da imagem em relação ao corpo, com efeito, literalmente fantástico (fantasmagórico). Benjamin escreve que se inaugura uma fantasmagoria a que o homem se entrega para se distrair, e a indústria da diversão facilita isso, elevando esse processo ao nível da mercadoria.

Não é à toa que Lima utiliza as imagens em movimento geradas pelo cinema; o fato é que elas são símbolos da modernidade, vivenciada como verdadeiro espetáculo. São os boêmios, melindrosas, almofadinhas, malandros e intelectuais que conferem ao Rio a idéia da cidade-espetáculo, destacada na obra do autor. É por esse aspecto de fachada e de montagem de um cenário teatral que Lima Barreto aprecia a transformação do Rio de Janeiro.

A modernidade chegava ao Rio da *Belle Époque*, com todas as suas contradições, estimulada pelo desabrochar da sociedade burguesa num país de herança colonial escravocrata. A *Belle Époque* caracteriza-se, também, pela febre da comunicação, aliada ao desdobramento crescente da imprensa e dos meios de comunicação e de transportes, fazendo com que as classes saiam de seus casulos e se apresentem face a face em espaços comuns: a rua, a praça pública, os cafés, os salões. Embora guardando as distâncias de origem, a sociedade se dá a si mesma como espetáculo, aprendendo a se observar atentamente em suas menores particularidades.

E, nesta “fita”, Lima metaforiza a cidade do Rio Janeiro, escolhendo o bonde como um de seus símbolos. Essa potencialização para o espetáculo, para a dramatização, segundo Lima Barreto, foi proporcionada pela implantação do sistema republicano. E em meio a esse cenário ficcional, Lima observa a transformação do Rio de Janeiro, fazendo do bonde o veículo articulador do enredo em várias de suas crônicas, o espaço onde as cenas acontecem: “O bonde corria e, vendo entrar uma dama, Stromberg esqueceu os bigodes, deixou cair a clássica bengala de castão de ouro e encalistrrou matutamente” (BARRETO, 1961, p. 100). Com um escrito de 31/7/1975, o autor registra: “Continuo a narração. Tomei o bonde conveniente e parti, apreciando o domingo, cheio de rapazes endomingados, de damas de laçarotes, de automóveis pejados de gente, de jogadores de *foot-ball* gente feliz por ter um dia em que não se faz nada” (BARRETO, 1961, p. 104). Nesses dois fragmentos,

o bonde é o desencadeador da narrativa; o olhar do narrador parte dele, como se ele fosse a chave para o desenvolvimento da própria narrativa. Dessa forma, o bonde é o meio de transporte que conduz o olhar atento do *flâneur* – um detetive, um observador do ritmo da cidade grande, seguindo a lógica benjaminista. É por meio dele que o cronista observa e analisa o Rio em seu cotidiano e em seus aspectos mais peculiares.

O bonde é também utilizado como símbolo da descartabilidade da tecnologia, como se percebe neste fragmento de 26/6/1915:

Como todo o Rio de Janeiro sabe, o seu centro social foi deslocado da Rua do Ouvidor para a Avenida e, nesta, ele fica exatamente no ponto dos bondes do Jardim Botânico. Lá se reúne tudo o que há de mais curioso na cidade. São as damas elegantes, os moços bonitos, os namoradores, os amantes, os *badauds*, os *camelots* e os sem-esperança. [...]. Bem isto é história antiga [...]. Chega o automóvel, um automóvel de muitos contos de réis, iluminado eletricamente, motorista de fardeta. O homem salta. (BARRETO, 1961, p. 102)

A voz do narrador expressa-se em consonância com a do leitor: “Como todo o Rio de Janeiro sabe”. No desenvolvimento da crônica, o narrador demonstra, de forma implícita, que, com a modernidade, ocorre a transitoriedade de conceitos de ações e de pontos de vista. De fato, a modernidade se apresenta como uma conjunção de idéias e experiências que só conseguem se consolidar ou permanecer muito tempo porque se superpõem e sucedem a um ritmo febril. Na acepção de Benjamin, o moderno é fugaz.

No texto, o bonde, até então, símbolo do que era moderno, acaba cedendo lugar ao automóvel, sinônimo de alta tecnologia e da época vertiginosa. Eis a forma de o cronista introduzir a idéia de instabilidade da modernidade. O automóvel surge como símbolo de grande poder econômico, contrapondo-se ao aspecto popular do bonde, um espaço que agrega várias classes sociais, sugerindo uma miscigenação social, mas delineando limites de tolerância: de um lado os elegantes, de outro os sem-esperança.

Nesse fragmento, registra-se, também, o deslocamento do ponto de efervescência cultural: a Rua do Ouvidor cede lugar para a Avenida Central. O autor, na realidade, faz uma antecipação daquilo que viria a acontecer num curto espaço: as ruas escuras e apertadas (Rua do Ouvidor) cedendo lugar para cenários que seriam como local de desfile de uma nova classe, sedenta em expor o último modelo parisiense.

O autor cita ainda a figura alegórica do *badaud*, que, para Benjamim (1989, p. 202), difere-se do *flâneur*, “[...] pois este está sempre de plena posse de sua individualidade, e naquele ela desaparece; sob a influência do espetáculo que lhe é oferecido, o *badaud* se torna um ente impessoal, ele não

é mais gente: ele é público, multidão”. Para o cronista, o foco passa a ser a multidão; a individualidade é descartada, a ordem é o burburinho, a efervescência instaurada pela modernidade. O *flâneur*, observador atento e reflexivo, é substituído pelo geral, pelo público, pela multidão.

Em uma crônica do dia 11/1/1915, Barreto (1961, p. 71-72) escreve:

Ontem, domingo, o calor e a mania ambulatória não me permitiram ficar em casa. Saí e vim aos lugares em que um “homem das multidões” pode andar aos domingos. Julgava que essa história de piqueniques não fosse mais binocular; o meu engano, porém, ficou demonstrado. No largo da Carioca havia dois ou três bondes especiais e damas e cavalheiros, das mais *chics* rodas, esvoaçavam pela Galeria Cruzeiro, à espera da hora. Elas, as damas, vinham todas vestidas com as mais custosas confecções ali do Ferreira, do Palais, ou do nobre Ramalho Ortigão [...]. Imagino que em Paris ou Londres, os dez mil de cima não dão aos rotos esse espetáculo de tão flagrante mau gosto.

O autor se impõe na narrativa, contando sua própria trajetória. O narrador passa a ser ao mesmo tempo o *alter ego* do escritor, que apresentando-se diante do leitor sem nenhum disfarce, identifica-se como homem das multidões, portanto como um *flâneur*. Dessa forma, por meio dessa relação de absorção entre o sujeito e a cidade, é que Barreto promove a legibilidade do espaço urbano, no caso o do Rio de Janeiro. Com o desenrolar da narrativa, nota-se que o cronista satiriza a coluna “O Binóculo”, de Figueiredo Pimentel, na *Gazeta de Notícias*, que dava conta da vida social do *grand monde* carioca. A ironia começa pelo título da crônica: “Com o Binóculo”.

Ao utilizar o “binóculo”, o narrador tem seu campo de visão ampliado, conseguindo ver além das imagens fabricadas. E, como o *flâneur*, move-se entre a multidão e inicia comentários sobre um passeio da classe binocular – segundo Benjamim (1991, p. 70), “[...] colhe as coisas em pleno vôo”.

É visível, no fragmento usado, que o bonde serve como o meio desencadeador das ações-espetáculo. As reflexões recaem sobre os hábitos copiados de uma realidade sonhada, o que mostra o desejo de se parecer com o estrangeiro. O cronista, ao utilizar a metáfora espetáculo, demonstra o ritual de teatralização dos costumes cariocas do Rio no início do século XX. Encerra sua crônica, como a iniciou, num tom de extremo deboche – conforme lhe é peculiar –, demonstrando que tudo não passa de uma grande farsa, pois, em meio ao suposto refinamento cosmopolita, afloram, no *grand monde* carioca, atitudes notadamente populares.

Nesta leitura do urbano feita por Lima Barreto, assinala-se o traço de “bovarismo” que o escritor afirmava existir na sociedade do Rio de Janeiro e

que se configura como elemento do caráter nacional. O conceito de *bovarysme* traduz-se na capacidade que os indivíduos têm de construir de si próprios imagens diferentes daquilo que são na realidade, ou seja, as pessoas enxergam a si próprias e ao mundo de uma forma distorcida. Assim, vivem de acordo com o que pensam ver e ser, o que viria a representar, em última análise, uma forma de adaptação do indivíduo ao mundo – nele, a pessoa enxerga aquilo que quer ser.

Essa fisionomia cinemática da cidade reveste-se de um caráter de espetáculo por meio do olhar do cronista, que busca uma cidade “menor” escondida nas dobras da metrópole. Esse quadro cinemático aponta uma imagem conferida pela alegoria, que, segundo Benjamin (1989, p. 159), “[...] é uma figuração que se dá através de ruínas, dos fragmentos que têm como seu corolário um sujeito esfacelado”.

Lima Barreto: na contramão da Rua do Ouvidor

Oh! Sim, as ruas têm alma!
(João do Rio)

A cena cultural carioca, no final do século XIX e nas duas primeiras décadas do XX, é marcada pelo *glamour* e pelo *chic* aristocrático das rodas literárias. A sociedade letrada divide-se entre as livrarias do Centro – como a Garnier, a Laemmert, a Briguiet e a Livraria Francisco Alves – e as confeitarias, redutos da boemia da cidade, notadamente a Colombo e a Pascoal, além dos cafés, como o Papagaio, o Café do Rio, o Café Globo, entre outros. Ao redor da Rua do Ouvidor, coração do luxo e da moda dessa sociedade republicana, os literatos constroem seus núcleos de sociabilidade em torno destas duas vertentes: a linha séria e austera – mais relacionada aos acadêmicos – das discussões nas livrarias, nas quais se podem encontrar homens da envergadura de Rui Barbosa, Machado de Assis e Alberto de Oliveira; e a linha descontraída e *blagueur*, à qual são mais afeitos os boêmios e jornalistas, cujo epicentro eram as confeitarias e cafés, onde teremos figuras como Emílio de Menezes, Olavo Bilac, José do Patrocínio (pai e filho), Bastos Tigre, Raul Pederneiras, Calixto Cordeiro e Lima Barreto.

A Rua do Ouvidor, além de uma passarela da moda, era, também, um reduto da intelectualidade, e, em relação a ela, Lima Barreto demonstrava uma certa ambivalência de atitude. Ele não era infenso ao charme de certos espaços privilegiados da cidade e freqüentados por aquela elite que ele criticava. Na verdade, ele experimentava um certo fascínio por esses espaços, como na descrição do *footing* das “mulheres fáceis” nessa famosa rua ou na possibilidade de passear na Avenida Central, com seus artistas, camelôs, mendigos e *flâneurs*. Da mesma forma, suas crônicas falam de confeitarias

com elegantes freqüentadores ou em noites no luxo do Lírico, com seu esplendor de belas mulheres. Mesmo que haja no escritor a tradicional ironia, a irreverência e a crítica, há, também, como que uma atitude de atração e repúdio, celebração e combate simultâneos.

Mas o autor de *Vida urbana* desloca seu olhar para além da Rua do Ouvidor, percorre um Rio real, que não agrega somente a “classe binocular”, como se pode notar a seguir:

Um dos meus mais constantes companheiros de conversa neste burgo de Todos os Santos, onde moro, é o meu vizinho Edgard Parson [...]. Foi durante muito tempo empregado de uma grande oficina mecânica nos arredores de minha residência e com ele converso pelos botequins e vendas roceiras. Há tempos foi a Pirapora. Voltou afinal e vim encontrá-lo no armazém do Senhor Carlos Ventura, na Rua Piauí, sentado num daqueles clássicos tamboretos das vendas do interior, de abrir e fechar, lendo o *Jornal do Comércio*. (BARRETO, 1961, p. 85)

Nesta crônica, datada de 12/6/1920, o cronista registra traços genuínos da outra face da cidade, a que preserva, ainda, hábitos do interior, agora rejeitados pela onda da “Regeneração”. O próprio narrador estabelece que esse espaço está longe do cenário-fachada, instaurado em pontos delimitados de um Rio que se modernizava. O novo panorama suntuoso exigia novos costumes. Na crônica, o cenário nada tem a ver com o espaço que passava pelo processo de aburguesamento intensivo da paisagem carioca, remodelado, embelezado, ajardinado e europeizado. É nesse momento que se registra, na consciência do narrador, a idéia do desmembramento da comunidade brasileira em suas sociedades antagônicas.

A Rua do Ouvidor dá lugar para ruas onde trafega a outra face da cidade. É o que se observa em uma crônica de 16/1/1915: “Confesso também que, quando passo pela Rua do Passeio e outras do Catete, alta noite, a minha modesta vagabundagem é atraída para certas casas cheias de luz” (BARRETO, 1961, p. 102).

Ao fixar seu olhar na Rua do Ouvidor, Lima Barreto (1961, p. 176) debocha das atitudes de quem por lá transita:

De uns anos a esta parte, eu não vejo a Avenida nem a Rua do Ouvidor com os olhos de cinco anos para trás. De forma que, sendo assim, não faço reparo nos “almofadinhas”, “melindrosas”, “entupidinhas” e outras criaturas que tanto preocupam os nossos estetas de cinema. Contudo leio-lhes as crônicas e fico admirado com o desvelo que têm em tratar dessas coisas de vestuário das moças. [...] Tudo encarece e fica pela hora da morte, mas toda a nossa gente tem as vistas voltadas para as coisas do Rio, da Avenida.

O narrador utiliza vocábulos que funcionam como símbolos de distinção (“almofadinhas”, “melindrosas”, “entupidinhas”) e estabelecem níveis de discriminação presente nas relações banais do cotidiano. Lima Barreto, na totalidade de sua obra, chega a montar um acervo desses símbolos, definindo distâncias e procedências sociais delimitando áreas de prestígio e de poder no interior do mundo social carioca. E, portanto, essas considerações recaíam sobre a aparência e as convenções exteriores, importantes para distinguir os homens e definir o seu papel no interior da cidade.

Aliás, nesse quadro de denúncias, ele tece críticas às crônicas escritas por Figueiredo Pimentel, tido como criador da crônica social no Rio, o que se tornou o eixo de toda a vida burguesa logo após a inauguração da Avenida Central.

Pode-se dizer, portanto, que, embora o narrador trafegue pela Rua do Ouvidor, o que ele pretende não é apreciar a burguesia citadina e cosmopolita ou mesmo se inebriar com esse clima para “francês” ver, mas captar e delatar as disparidades sociais.

Em uma crônica de 6/8/1921, o cronista, de forma jocosa, critica a predileção dos dirigentes somente pela parte “nobre” da cidade:

De uns tempos para cá – e isso data dos meados da República – tornou-se dos nossos dirigentes e mais magnatas uma vaidade singular: a vaidade de Botafogo e adjacências. O resto do Rio não existe, mas paga imposto. O Rio é Botafogo; o resto é cidade indígena, a cidade negra. Não merece a mais simples mirada. Querem saber de uma coisa? No Brasil, tudo é possível. Quando a vaidade toca os nossos homens do governo, eles estão dispostos a fazer as maiores tolices. (BARRETO, 1961, p. 259)

Ao utilizar a metonímia “O Rio é Botafogo”, o narrador sugere que o Rio de Janeiro é uma cidade segregada: o bairro do Centro é o espaço remodelado para o estrangeiro ver e para o desfrute da burguesia. Ou seja, enquanto Botafogo e Flamengo são regiões, onde se encontram as moradias luxuosas dos segmentos mais abastados, o subúrbio e a periferia abrigam os ignorados, os pobres, os operários, os imigrantes, o povo, enfim, os excluídos pelo sistema republicano. Novamente, a voz que ecoa na narrativa serve como instrumento de difusão das ideologias que marcaram a Primeira República.

Segundo a ótica benjaminiana, o olhar de Lima não é só contemplativo, mas um “olhar de profundo estranhamento” (BENJAMIN, 1991, p. 39). É por intermédio desse espaço que ele se torna um porta-voz contra o preconceito, a segregação, os desmandos, a corrupção. Conforme seu registro no dia 11/7/1918,

quem passa na avenida, à tarde, ali, no canto dela com a Rua Sete de Setembro, encontra um portão largo, que, em arquitetura, tem um nome

especial e duro, cheio de velhos gamenhos, derretidos sorrisos para as mulheres que passam. Esses velhos aos quais se juntam alguns moços, ainda mais gamenhos, são engenheiros ou cousa parecida, e o lugar, a casa, o portão – tudo isso é o Clube de Engenharia. É uma instituição ainda pior que a Associação Comercial. É nela que se fazem, se ultimam, se homologam as maiores vergonhas administrativas do Brasil. (BARRETO, 1961, p. 145)

É perceptível, nesse texto, a utilização da representação do espaço para tecer críticas a uma classe, em especial a dos engenheiros. A descrição feita pelo narrador tem um tom que caminha para o deboche. A narrativa assume um caráter panfletário, no qual o cronista condena a exclusão, que aparece metaforizada na figura do portão – simbolizando uma barreira, este dimensiona a exclusão a que é submetida uma parcela da população. A referência explícita ao Clube de Engenharia deve-se ao fato de os engenheiros atuarem ativamente no processo de remodelação pelo qual o Rio de Janeiro passou no final do século XIX e início do XX.

Lima Barreto se debruça sobre o lado avesso da metrópole, na tentativa de captar nas ruas um padrão de sociabilidade alternativo. É nessa perspectiva que ele se identifica com as camadas populares e com a cidade como parte constitutiva de si mesmo. A rua se transforma na “casa subjetiva e objetiva” em que a sociabilidade é vivida intensamente no cotidiano. O reflexo da sociedade e, por conseguinte, a projeção do próprio universo do autor passam, então, a ser a rua.

E nesse viés barretiano a ironia é construída como um espelho no qual a cidade pode se olhar de forma a desvencilhar-se da imagem de uma fotografia posada e retocada.

OS CAFÉS E O TEATRO

Por que havemos de viver longe uns dos outros, quando sabemos que a verdadeira força da nossa triste humanidade esta na sociabilidade, na troca mútua de idéias?

(Lima Barreto)

A modernidade foi construída com base em sua inserção na cultura do cotidiano. É na vivência do dia-a-dia que ela vai sendo socialmente estabelecida. Isso significa dizer que é no entrecruzamento do antigo e do moderno, da permanência e da mudança, que a modernidade adquire sentido. Por isso, procede referir-se a uma “cultura da modernidade que começa a se manifestar na virada do século XIX para o XX” (KARL, 1988, p. 18).

No Rio de Janeiro, cidade capital, essas manifestações culturais adquirem múltiplas expressões, presentificando-se nas rodas dos cafés literários, nas festas populares, nas folias carnavalescas, no linguajar das ruas, no teatro de revista e particularmente na imprensa cotidiana. E, em meio a essas manifestações, surge um grupo de intelectuais profundamente sintonizados com a nova dinâmica comunicativa: os boêmios. Esse grupo é composto por escritores e jornalistas como Lima Barreto, Emílio de Menezes, José do Patrocínio Filho, integrando também os caricaturistas mais populares da época: Raul Pederneiras, Calixto Cordeiro e J. Carlos.

Nesse período, a imprensa configura-se como esfera de socialização de idéias e de valores; o espaço público impõe-se decisivamente na formação de opinião (HABERMAS, 1992). É, portanto, através desse espaço, que se vão esboçando os novos hábitos, valores e comportamentos que integram a cultura da modernidade.

Desde a virada do século XIX, esses intelectuais participam da imprensa cotidiana, publicando os seus escritos satíricos e caricaturas nas revistas humorísticas ilustradas e nos jornais de grande circulação. A revista *D. Quixote* (1917-1927), sob a direção de Bastos Tigre, funciona como pólo agregador do grupo, exercendo o papel de verdadeira formadora da opinião pública da época. O impacto e a sedução provocados por uma linguagem visual de fácil decodificação eram propícios para uma população caracterizada pelo baixo índice de escolaridade.

Pode-se dizer que o Rio de Janeiro era, nessa época, a cidade dos cafés: Cafés do Rio, Cascata, Papagaio, Jeremias, Americana. Havia também as confeitarias, como a Colombo e a Pascoal, e os bares, como o do Jacob, o famoso "Braço de Ferro". A esse respeito, escreve Brito Broca em (1958, p. 96):

Os principais cafés do Rio são, entre outros, os da última década do século XIX, do período áureo da boêmia: o Café do Rio, no cruzamento da Rua do Ouvidor com a Rua Gonçalves Dias; o Java, no Largo de São Francisco, esquina de Ouvidor; o Café Paris; o Café Papagaio; o Café Globo, na Rua Primeiro de Março entre Ouvidor e o Beco dos Barbeiros.

Predominantemente freqüentados pela população masculina, os cafés e os bares se configuravam em espaços privilegiados para práticas de sociabilidade e lazer na cidade. Nas décadas iniciais do século XX, os bares e cafés dos grandes centros como Rio de Janeiro tornaram-se pontos de encontro de políticos, boêmios, artistas e intelectuais.

Nesses locais, figuras como Lima Barreto, José do Patrocínio, Emílio de Menezes e Olavo Bilac eram encontradas todas as noites. Textos, crônicas, poemas, canções, idéias, anedotas, gírias e caricaturas que se originavam

nos bares logo ganhavam as ruas e se tornavam populares. Segundo Francisco de Assis Barbosa (1988, p. 110),

[...] embora Lima Barreto também freqüentasse outras rodas, como a do Café Papagaio, onde avultavam, pelo talento e pela verve, Bastos Tigre, Ribeiro Filho e o engenheiro Ribeiro de Almeida, e na qual se discutia “Arte”, era a primeira (a do Jeremias ou da Americana) a sua predileta e, só com o correr dos anos, afastou-se lentamente delas.

Freqüentar os cafés da Rua do Ouvidor e imediações significava, para os intelectuais que se reuniam naqueles tempos de burburinho (últimos anos do século XIX e primeiros do século XX), uma forma de resistência aos planos da elite política, que queria modernizar o Rio à força de um discurso saneador. Exatamente por não haver contemplado os intelectuais e as camadas populares, esse discurso não deu conta de instaurar, sozinho, o clima moderno que se exigia da Capital Federal antes mesmo de 1922.

Escritores, artistas, políticos, ativistas, então, compartilhavam, nas animadas mesas e tertúlias da Ouvidor, um sentimento de exclusão que lhes foi extremamente produtivo. Debruçaram-se sobre canecos de chope e sobre o submundo da cidade, na tentativa de captar o *ethos* carioca – e, quem sabe, o sentido mais original do “ser brasileiro”. Naquela época, os cafés funcionavam, também, como espaços de afetividade, local onde os amigos confraternizavam, trabalhavam e trocavam idéias sobre o cotidiano da cidade. Em uma crônica datada de 8/5/1915, Lima Barreto (1961, p. 98) registra:

Não há oito dias, fui apresentado a um moço, aí de seus vinte e poucos anos. O meu amigo Seráfico Falcote, estudante, disse-me o amigo comum que nos pôs em relações mútuas. [...]. O Senhor Falcote logo nos convidou a tomar qualquer coisa e fomos os três a uma confeitaria. Ao sentar-se, assim falou o anfitrião [...] Continuamos a beber e a comer alguns camarões e empadas. A conversa veio a cair sobre a guerra européia.

A narrativa se desenvolve dentro do espaço da confeitaria. Partindo desse espaço envolvem, além do cotidiano do Rio, acontecimentos internacionais, como o desenrolar da Primeira Guerra Mundial. Confirma-se, dessa forma, a confeitaria como local de trocas de idéias, canal efetivo de sociabilidade. O narrador, como em quase todas as crônicas escritas por Lima Barreto, assemelha-se ao próprio autor. No texto intitulado “Os galeões do México”, publicado na *Gazeta da Tarde* de 20/5/1911, o autor fornece numerosas informações sobre as tardes nos cafés:

Nós nos reuníamos, nesse tempo, no Café Papagaio. Aí pelas três horas, lá estávamos a palestrar, a discutir coisas graves e insolúveis. Como havia

entre nós, uns quatro amanuenses, o grupo foi chamado “esplendor dos amanuenses”, na intenção de destacar aquelas horas de felicidade, em oposição às de inércia nas secretarias. Falávamos a mais não poder ou então fundávamos jornalecos e escrevíamos coisas portentosas nas revistas, cujas aparições eram determinadas pelo estampar de solenes retratos de graves personagens da justiça, do comércio, das finanças e da administração. Panteões ambulantes, a que não faltavam os panegíricos das nossas fórmulas ocultas. Já lá vão quase dez anos e o Rio ainda era uma velha e feia cidade de ruas estreitas e mal calçadas, mas, não sei por que, mais interessante, mais sincera, do que esse Rio binocular que temos agora, *Rio trompe l'oeil*, com avenidas e palácios de fachadas, só cascas de casa, espécie de portentos cenográficos. (Apud BARBOSA, 1988, p. 110)

Nesse fragmento, fica clara a cisão que o cronista estabelece entre o ofício do amanuense e o do artista. O primeiro é visto como trabalho forçado a que é obrigado a se submeter o intelectual para garantir sua sobrevivência. Em contrapartida, as reuniões no Papagaio, após o expediente, significavam esplendor, a felicidade e a liberdade. Lá era possível imaginar um outro mundo e discutir todas as reformas necessárias para instaurá-lo. A hora do lazer significava, portanto, liberdade. Enfim, era a possibilidade de sonhar e de mudar o próprio sentido das coisas.

O trecho permite, também, reconstruir a própria rotina de Lima, pois foi nos cafés e nas confeitarias que ele veio a travar relações com o meio intelectual da época. Num primeiro momento, o narrador mostra-se, de forma severa, contra a tal modernidade, que destrói lugares afetivos, maquiando a cidade com lugares ficcionais. Entretanto, nessa crônica de 1911, fica evidente que a crônica de Barreto nasce da observação dos fatos dentro de espaços como os dos cafés. Em 11/12/ 1915, ele escreve:

Não há prazer maior do que se ouvir pelas ruas, pelos bondes, pelos cafés, a conversa de dois conhecidos. Na rua, porém, as coisas passam ao vivo e as pontas de conversa merecem ser registradas. As conversas de trem são quase sempre interessantes. A mania dos suburbanos é discutir o merecimento deste subúrbio em face de outro. (BARRETO, 1961, p. 114)

Além dos salões ao ar livre, onde os indivíduos passeavam, compravam, reviam conhecidos, faziam política, informavam-se e eram apresentados a pessoas de destaque e de interesse, os teatros também eram espaços excepcionais para diversão e estabelecimento de relações. Eles eram uma atração para os abastados, tendo destaque o Teatro Provisório (Lírico Fluminense), o São Januário (Ateneu Dramático), o D. Pedro II (Lírico), o Ginásio e o Alcazar Lírico. O Teatro Lírico dava a seus freqüentadores maior lustre, sendo, aos elegantes, de bom-tom ter uma casa em Petrópolis, um carro, um camarote

nesse estabelecimento, na categoria de assinante, e ir aos bailes do Cassino Fluminense. Portanto, teatros, cassinos, clubes musicais e de dança proporcionavam aos fluminenses, sobretudo, aos abastados, inúmeras oportunidades de diversão, de convivência e estabelecimento de relações, inclusive, por interesse.

No início do século XX, a cidade, era envolta, também, no clima das “grandes revistas”, que eram peças em operetas, misturando música, dança e uma dramaturgia calcada em cenas curtas (esquetes), voltadas para o humor malicioso e a sátira política. Tais montagens eram também chamadas simplesmente de revistas.

As salas de espetáculo, nos primeiros 20 anos do século XX, localizavam-se todas no centro da cidade do Rio de Janeiro. As companhias, sobretudo as de comédia, trocavam de cartaz com uma frequência vertiginosa, por inúmeras vezes de uma semana para outra. Nascia, assim, o Teatro de Revista Brasileiro. O Teatro de Revista tem suas raízes nos *vaudevilles* parisienses. O termo passou a ser sinônimo de representação cênica autônoma quando, no século XVIII, atores profissionais franceses o empregaram para romper com o monopólio mantido pelo teatro do Estado, a oficializada Comédie Française. “Proibidos de encenar o drama sério, eles se viram forçados a representar suas peças no circuito popular (PAIVA, 1991, p. 29). Os *vaudevilles* tornaram-se atrações nos bairros operários franceses e no Teatro de Bouffes Parisiens, fundado por Jacques Offenbach. Frequentados por toda a boêmia parisiense, por lá circulavam dançarinas, poetas e pintores, como, por exemplo, Charles Baudelaire, Van Gogh e Toulouse Lautrec. O caráter caricatural dos textos retratava a burguesia, seus modos e a hipocrisia da nascente sociedade capitalista. Na sua estrutura básica, o espetáculo possuía um “enredo brejeiro, numa linha de equívocos e situações imprevisíveis, até o rearranjo lógico no final feliz e moralístico, andamento rápido e falas entremeadas de canções” (PAIVA, 1991, p. 29).

A moda chegou ao Brasil no final do século XIX, atraindo grande público. Por volta de 1859, com a fundação do Alcazar Lírico, artistas franceses radicados no Rio inovaram as peças teatrais, transformando-as em operetas e ações curtas, todas de caráter satírico. À medida que as peças francesas foram sendo adaptadas, o teatro musicado tornou-se mais acessível ao grande público. O *Teatro de Revista Brasileiro*, gênero de espetáculo característico do Rio de Janeiro no século XIX, será um dos gêneros de maior sucesso no teatro nacional, entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX. Era o interesse do público que ditava o ritmo das produções. Lima tece dura crítica a essa forma popularesca de espetáculos:

Continuam a proliferar as chamadas “revistas do ano”, continuam também a ser aclamadas e gabadas em todos os tons. Se elas são procuradas, se os

teatros que as representam se enchem, é porque o povo as aprecia. Não há razão, portanto, para essa grita, essas reclamações, essas petições lamuriantes com que andam os nossos atores a pedir aos poderes públicos que lhes venham em auxílio. [...] O problema está remediado, não é preciso intervenção para protegê-los. O governo não precisa meter-se, a resolução do problema está entregue à iniciativa particular. O povo não quer outro gênero, o povo não gosta de outra coisa, pois que o povo goze, se emocione com seu gênero predileto. [...] O mais é malhar em ferro frio. O teatro com pretensões artísticas morreu entre nós, a menos que queiramos esperar lenta evolução para refinamento das peças do Circo Spinelli. (BARRETO, 1961, p. 64)

O narrador utiliza a ironia para tecer seu posicionamento a essa forma de espetáculos. Na seqüência da narrativa acima, ele demonstra que o objetivo dessas “revistas” era fazer um balanço de todos os acontecimentos políticos, sociais, econômicos e culturais ocorridos no decorrer do ano. Seus autores apresentavam ao público, de forma crítica e bem-humorada, os fatos mais recentes da cidade, e era isso que o povo queria ver. Eles serviam como uma espécie de guia para uma população atordoada com as vertiginosas mudanças de seu tempo (industrialização, reformas urbanas, fotografia, cinematógrafo, telefone, automóvel).

Na crônica supracitada, esboça-se a situação do teatro no Rio de Janeiro, no início do século XX. O cronista relata que o teatro cotidiano praticado na cidade era comercialmente rentável, mas de baixa qualidade, e se dirigia a um público pouco afeito a grandes sentimentos estéticos, desejo apenas da diversão despreocupada e, o que é pior, muitas vezes temperada por ditos dúbios ou obscenos.

O cronista considera essas “revistas” como ineficazes, pois desviavam os olhos da população daquilo que realmente acontecia no Rio de Janeiro, principalmente no que se referia à exclusão social e à falta de investimentos em espetáculos de “boa” qualidade – encenação de obras clássicas. Ele critica, inclusive, o Circo Spinelli, entidade que levava para o picadeiro peças como *O Guarany*, *Frankstein* e *Otelo*, sem ter ainda o refinamento que se esperaria em uma metrópole em expansão. Em 8/7/1910, assim o cronista se pronuncia:

Os jornais noticiaram, com o luxo habitual de gravuras, que o prefeito havia sancionado a resolução do Conselho Municipal, autorizando a despendar a quantia de quinhentos contos para a execução do Teatro Brasileiro. É essa, aliás, uma velha preocupação da edilidade. [...] Para o povo não tem serventia alguma, pois é luxuoso demais; para a arte dramática nacional de nada serve, pois é vasto em demasia e os amadores dela são poucos.

A municipalidade do Rio de Janeiro, tão munificente em matéria de teatro, nunca se lembrou de estimular este ou aquele meio, a produção literária ou artística da cidade. Nunca lhes deu o mínimo alento e estímulo, nem mesmo recompensou o esforço deles. Vive preocupada em coisas inviáveis de nacionalizar o teatro, mas sempre esqueceu sistematicamente os artistas e autores nascidos na cidade que ela representa. A sua preocupação é teatral. (BARRETO, 1961, p. 245)

No texto, certos elementos demonstram que os comentários vão além do acontecimento, a construção do Teatro Brasileiro. O narrador reflete sobre a superficialidade dos governantes que constroem edificações, mas não investem em produção cultural, ou seja, o que lhes importa é a fachada, que se torna visível na cidade cartão-postal. O discurso elaborado, portanto, mostra-se contrário à criação de um empreendimento que interessasse apenas à elite, sem propiciar o surgimento do “verdadeiro” teatro nacional. O narrador reforça, então, as críticas à constante inércia das autoridades públicas.

O cenário se torna ideal para que o narrador expresse sua ironia “A preocupação é teatral” à representação de papéis por parte dos que governam a cidade: Surge, então, a imagem da cidade-espetáculo, em que era preciso manter o interesse do público e a venda da imagem de urbe moderna. O traço marcante no texto é que o lugar da ironia aqui é o lugar do questionamento.

Na história dos cafés e dos teatros está impressa, portanto, a história da cidade do Rio de Janeiro e, por extensão, a do País. Por meio desses núcleos de sociabilidade, é possível reconstituir a percepção e a sensibilidade que foram marca de uma época. Ao exercer a sua arte, Lima Barreto constrói um pensar moderno cujo raio de ação é inusitado para os padrões de comunicação da época. Esse pensar se articulava na sociabilidade cotidiana, referindo-se aos aspectos banais e corriqueiros, aos pequenos gestos e acontecimentos e, ao mesmo tempo, aos fatos que mobilizavam o cenário nacional.

Rio da Regeneração: Cidade Maravilhosa?

Se nós tivéssemos sempre a opinião da maioria, estaríamos ainda no Cro-Magnon e não teríamos saído das cavernas.

(Lima Barreto)

O Rio de Janeiro, no início do século, torna-se, ao mesmo tempo, uma mercadoria a ser real e potencialmente valorizada e, para os seus habitantes, um objeto de consumo. Entretanto, serão excluídos da fruição desse produto os de baixa renda, além de serem afastados para áreas mais distantes,

condenados a viverem em “caixotins humanos”, como denominou Lima Barreto aos cubículos onde se amontoavam famílias. Inicia-se, portanto, o processo de segregação próprio da vida moderna, obedecendo a um esquema geométrico e rígido, de base positivista.

Lima Barreto protestou contra o projeto de modernização da cidade do Rio de Janeiro, denunciando que a cidade “moderna” que então se construía estava sendo erguida à custa da destruição do que já existia e da expulsão da população pobre, impedida de continuar a circular livremente pelo centro da cidade.

Nesse particular, Lima corresponde a um fenômeno da modernidade, no sentido em que Benjamim a entende. Com certeza, não é somente uma ironia que, sob o comando do Prefeito Pereira Passos, haja iniciado em seu tempo o processo de reconstrução do Rio de Janeiro, com base no modelo francês de Haussmann. A posição contrária de Lima Barreto ao projeto é igual à posição de Baudelaire em relação a Paris.

Em 6/8/1921, Lima Barreto escreveu:

De uns tempos para cá – e isto data dos meados da República – tornou-se dos nossos dirigentes e mais magnatas uma vaidade singular: a vaidade de Botafogo e adjacências. O resto do Rio não existe, mas paga imposto. O Rio é Botafogo: o resto é a cidade indígena, a cidade negra. [...]. Os provincianos que nos dirigem, muito são culpados desse rastaquerismo ultrabobo. Uma cabeça de algum senso que não tivesse entupida com frases de alfarrábios soporíficos e tivesse uma verdadeira visão e consciência da responsabilidade da direção de qualquer coisa, não iria pôr uma escola freqüentada por mais de mil rapazes num recanto afastado da cidade, servido por uma única linha de bondes. De passagens caras, só porque esse recanto fica para as bandas de Botafogo. Um estabelecimento, mais ou menos sustentado pelo Estado, tem por escopo primordial servir ao maior número de cidadãos. (BARRETO, 1961, p. 259)

Nesse texto, o cronista consegue mostrar aos leitores de sua época, e também aos de hoje, a fragilidade do padrão de civilização imposto pela República que se iniciava. Segundo ele, essa era uma República que se colocava acima de seu povo, principalmente ao privilegiar certas camadas da população. E isso pode ser notado quando ele se refere a uma instituição que, por não ser de elite, paga o preço do descaso por parte do governo. De acordo com o narrador, por trás dos argumentos de saúde pública e de combate à falta de higiene, assumia-se a posição de que o Rio precisava estar à altura de Botafogo, seu bairro chique. Segundo Beatriz Resende (2003):

a cidade é para ele uma espécie de laboratório para pensar o Brasil. E a cidade é também o objeto de uma reflexão profunda sobre a sociedade

brasileira do seu tempo, sobre a sociedade republicana. É assim que ele vai cunhar a expressão “Botafogano” para identificar aqueles que, mesmo nascendo e vivendo no Rio de Janeiro e vivendo em Botafogo, viviam com a cabeça em Paris.

Em outra crônica escrita em 19/1/1915, Lima Barreto (1961, p. 77) alerta:

As chuvaradas de verão, quase todos os anos, causam no nosso Rio de Janeiro inundações desastrosas. [...] O Rio de Janeiro, da avenida, dos *squares*, dos freios elétricos, não pode estar à mercê de chuvaradas, mais ou menos violentas, para viver a sua vida integral. Prefeito Passos, que tanto se interessou pelo embelezamento da cidade, descuroou completamente de solucionar esse defeito de nosso Rio. Infelizmente, porém, nos preocupamos muito com os aspectos externos, com as fachadas, e não com o que há de essencial nos problemas da nossa vida urbana, econômica, financeira e social.

Com essa crônica-alerta, o narrador assume o papel de combatente contra a desfiguração da fisionomia urbana e suburbana do Rio de Janeiro, alertando o leitor para o que estava sendo feito sistematicamente pelos sucessivos projetos de melhoramentos e pseudo-reformas urbanísticas. Para o cronista, as apreciações sobre as mudanças que se operavam no Rio de Janeiro da noite para o dia resultavam num espetáculo falso.

A crítica observada nessa crônica diz respeito, particularmente, ao que se pode chamar de descaracterização da cidade e que se traduzia pelo artificialismo das mudanças. O cronista faz uma referência explícita ao maquiamento da cidade pelo prefeito Pereira Passos. Para Lima, Passos “civilizava por cima”.

Nessas imagens barretianas, o Rio apresenta-se como o inverso da imagem idealizada da cidade. A cidade textual de Barreto se aproxima da cidade real, porém é apenas uma faceta desta, pois ele não a vê como um todo: seu olhar desloca-se para o lado avesso. O autor utiliza a escrita de suas crônicas para denunciar as mazelas que resultaram da metamorfose da vida carioca, a caminho de um cosmopolitismo identificado com o modelo parisiense. Sob o signo da desconfiança e rejeitando a nostalgia, percebe-se a relação necessária entre a modernidade e a vida urbana.

CONCLUSÃO

Lima Barreto ocupa na literatura brasileira um lugar que não o enquadra em nenhum espaço estético definido. É um autor de transição que

aponta para o Modernismo, por revelar o desgaste das antigas fórmulas de expressão e se afastar da linguagem retórica esvaziada de sentido. Com seus traços criativos, Lima Barreto devolve a vida, o movimento e a cor ao retrato do Rio de Janeiro que traça, contemplando a cidade, quer no auge do seu burburinho nos cafés e ruas do centro da cidade, quer na quietude dos subúrbios. Em suas crônicas, transparece o real conteúdo do moderno processo de urbanização e sua origem de poder de classes: urbano é território das classes dominantes, e a desumanização fundamenta os critérios de repartição social. Sua obra caminha para uma denúncia veemente e corajosa, para uma arte ousada e cortante, para uma crítica lúcida. A visão de Lima Barreto se impõe como o olhar discordante sobre a cidade; ele vira ao avesso a sociedade de seu tempo. Esse olhar sobre o lado avesso da cidade aproxima o cronista carioca de Charles Baudelaire, pois ambos recolhem as ruínas urbanas. Conforme diz Benjamin (1989, p. 29), ao escrever sobre Baudelaire, “tudo o que a cidade grande jogou fora, tudo o que ela destruiu, é reunido e registrado por ele”. Crítico do processo de modernização autoritária, Lima Barreto definirá de forma diferente, em uma crônica de 26/1/1915, a ambição modernizante:

A grande cidade do Prata tem um milhão de habitantes: a capital argentina tem longas ruas retas, a capital da argentina não tem pretos, portanto, meus senhores, o Rio de Janeiro, num país de três ou quatro grandes cidades, precisa ter um milhão. O Rio de Janeiro, capital de um país que recebeu durante quase três séculos milhões de pretos, não deve ter pretos. (BARRETO, 1961, p. 83)

Por essa crítica cortante, seu prestígio ficou vinculado, de certa maneira, aos poucos setores em que sua imagem radical era assumida como um emblema de confrontação: a pequena imprensa, a imprensa socialista e libertária, a imprensa de oposição. Toda a cronística de Lima Barreto se apresenta como um espaço de denúncia e militância política, um instrumento de combate à literatura institucionalizada, beletrista, de apuros formais e artifícios retóricos, própria dos escritores que freqüentavam a Academia. Fantinati (1978, p. 39) escreveu: “No rol das implicâncias de Lima Barreto, figura, ao lado dos bairros *chics* do Rio de Janeiro e dos títulos militares, dos políticos e universitários, a grecomania dos literatos do período”. Há uma extrema coerência na obra barretiana; como se estivesse diante de uma questão principal, jamais se afastou do trabalho de denúncia, entregando-se com rigor à tarefa de desmascaramento da ideologia em curso.

Lima Barreto coloca-se à margem da euforia. A cidade projetada por ele enfatiza a segregação social e espacial, bem como a modernização excludente do Rio. Assim as fronteiras imaginárias tornam-se reais, com mais

visibilidade e contundência. E, por intermédio das ruas, Lima procura reconstruir a história da cidade, captando-a em suas imagens paradoxais.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. 7. ed. Rio de Janeiro: José Olympio: INL-MEC, 1988.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas).

_____. *Textos selecionados*. Organização geral e prefácio de Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991. (Coleção Grandes Cientistas Sociais).

BARRETO, Lima. *Vida urbana*. São Paulo: Brasiliense, 1961.

_____. *Marginália*. Rio de Janeiro: Mérito, 1956.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil-1900*. Rio de Janeiro: MEC, 1958.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. *Os significados urbanos*. São Paulo: Edusp, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1985.

_____. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. Conversa ao rés do chão. In: _____. et al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp, 1992.

HABERMAS, Jürgen. Modernidade, um projeto inacabado. In: ARANTES, Otilia Beatriz Fiori; ARANTES, Paulo Eduardo (Org.). *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas*. São Paulo: Brasiliense, 1992. p. 75-91.

FANTINATI, Carlos Erivany. *O profeta e o escrivão: estudo sobre Lima Barreto*. Assis: ILHPA; São Paulo: Hucitec, 1978.

KARL, Frederik. *O moderno e o modernismo: a soberania do artista (1885-1925)*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. *Viva o rebolado! Vida e morte do teatro de revista brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

PESAVENTO, Sandra J.; LEENHARDT, Jacques, (Orgs.). *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Ed. Unicamp, 1998.

RESENDE, Beatriz. Lima Barreto: um grito brasileiro. *Mestres da literatura*. Disponível em: <<http://www.mec.gov.br/seed/tvescola/Mestres>>. Acesso em: 19 set. 2004. Entrevista.